

TRADURRE MARULIĆ: SULLA *JUDITA* IN ITALIANO  
(ALTRE RIFLESSIONI)\*

*Luciana Borsetto*

UDK: 821.163.42.09 Marulić, M.:811.131.1.03  
Izvorni znanstveni rad

Luciana Borsetto  
Università di Padova

*No provis de tocarme  
Cap mot, si et sembra trist.  
Prou saps que no podries:  
el que he escrit és escrit.*

(Salvador Espriu)

La poesia è uno scrigno chiuso e intangibile, una straordinaria alchimia di segni, suoni, significati, la cui magica formula nessuna mutazione o ritocco più o meno felice può tentare di riprodurre, commento esplicativo, chiosa, variante, glossa che sia, operazioni tutte più o meno implicate nella trasposizione da lingua a lingua e da verso a verso. Non a caso Dante afferma, nel *Convivio* (VII), che »niuna cosa per legame musaico armonizzata si può dalla sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza«<sup>1</sup>. In poesia nulla può essere ritoccato, ripreso, mutato, pena la perdita di questo legame »musaico« capace di mettere insieme suono e senso, incrociando tra loro l'asse paradigmatico e quello sintagmatico del discorso, pena il venir meno della musicalità, o meglio, della dolcezza, che costituisce l'essenza stessa del poetare, pena il destino di eterno commento della parola.

Queste inconfutabili premesse critiche affidate alle affermazioni dei poeti attraversano, variamente rimodulate, almeno sette secoli della riflessione letteraria

---

\* Con titolo diverso, lo scritto figurerà anche come appendice alla mia *Introduzione* al volume da me curato: M. Marulić, *Giuditta*, Milano, Hefti, in corso di stampa.

<sup>1</sup> Cito da D. Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995.

occidentale sul tradurre poesia, volendo significare il pericolo della naturalizzazione del diverso nel proprio e l'impossibilità di conservarlo e di comprenderlo nella sua intrinseca alterità.

Se niente può essere ritoccato e riformulato nell'operazione traduttoria, se non è possibile prescindere dall'originario legame »musaico« che unisce cose e parole (senza dire di altri, le affermazioni di Dante sono state con termini diversi riprese nel nostro secolo da Jakobson e da Croce, da Terracini e da Gentile, da Mounin e da Steiner),<sup>2</sup> nessuna poesia potrebbe vivere al di fuori del suo paese d'origine, al di là della lingua e della cultura che l'ha generata. O forse l'unico vero sistema per farla vivere altrove sarebbe ricrearla per via di metamorfosi, trapiantandola da humus a humus, come ci insegna, per poetica parabola, Wolfgang Goethe in *Ein Gleichni*.

»Jüngst pflückt' ich einen Wiesenstrauß, / Trug ihn gedankevol nach Haus, / Da hatten von der warmen Hand / Die Kronen sich alle zur Erde gewandt. / Ih setzte sie in frisches Glas / Und welch ein Wunder war mir das! / Die Köpfchen hoben sich empor, / Die Blätterstengel im grünen Flor, / Und allzusammen so gesund / Als stüden sie noch auf Muttergrund. // So war mir's als ich wundersam / Mein Lied in fremder Sprache vernahm« (Colsi un mazzo di fiori di campo, / perduto in pensieri a casa lo portai: / per il calore della mano le corolle / tutte s'erano a terra reclinate. / Allora misi i fiori in un fresco vaso / E subito un miracolo si diede: / le testoline si rialzarono, / e così i gambi nel verde rigoglio, / e tutti insieme erano così belli, / quasi stessero / ancora in terra. / Così mi accadde quando con meraviglia / La mia canzone in altra lingua intesi).<sup>3</sup>

Il testo poetico è come un mazzo di fiori recisi, destinato a breve durata se, volgendosi in altra lingua, non si radica in una tradizione letteraria capace di rivitalizzarlo. Trapiantato in questo terreno culturale »altro«, esso può non soltanto tornare a vivere come se crescesse ancora nel suo, ma anche rinnovare le proprietà dell'*habitat* originario. Ne può emergere un'opera nuova, nata dal miracolo della metamorfosi del proprio nel diverso. La traduzione è, per Goethe, un caso esemplare di questa metamorfosi vitale. Esemplifica il processo verso l'unione dei regni dello spirito e della natura che, nella sua concezione dell'arte, è emblematizzata dalla sfera e dal circolo. L'entità muore — afferma Goethe — se non è soggetta a trasformazione. L'opera letteraria muore, se non è soggetta a traduzione.

In maniera non molto dissimile, pur essendo radicalmente diversa l'istanza etico-didattica che prioritariamente li ispirava, dovettero ragionare i primi grandi poeti umanisti che nel Cinquecento si accinsero a volgere la poesia della *Bibbia* nelle giovani lingue nazionali dell'Europa, allora letterariamente esordienti. In

<sup>2</sup> Tra gli innumerevoli studi dedicati a queste problematiche negli ultimi anni cfr. almeno la selezione bibliografica annessa a un classico del pensiero sul tradurre come G. Steiner, *Dopo Babele, il linguaggio e la traduzione*, Milano, Sansoni, 1984 (trad. it. di *After Babel*, Oxford University Press, 1975 a cura di R. Bianchi).

<sup>3</sup> Cito da J. W. Goethe, *Tutte le poesie*, vol. II/2, a cura di R. Fertonani, Milano, A. Mondadori, 1989, pp. 1168-1169.

maniera non molto dissimile dovette ragionare lo stesso Marko Marulić quando si accinse a comporre la *Judita* traendola dal libro di *Judith*.

Nella dedicatoria a Dujam Balistrilić premessa alla sua opera egli scrisse di aver voluto tradurre la storia biblica a coloro che non conoscono il latino e l'italiano, manifestando la sua totale adesione allo spirito del testo, dichiarando nondimeno di ricorrere ai necessari ornamenti retorici indotti nella tradizione europea del Rinascimento dall'estetico principio dell'*utile miscere dulci*, come i bimbi che a capodanno compongono ingegnosamente i loro doni per ottenere con essi doni più grandi; affermando altresì di rifarsi alle leggi degli antichi poeti per la sua tessitura narrativa e alle note dei primi »začinjavaci« per la sua intonazione melodica.

Trapiantata dal latino cronachistico della *Vulgata* nella variante ikava čakava del croato protocinquecentesco della Dalmazia centrale, che costituisce il sostrato di base dei versi maruliani, strutture strofiche di grande coerenza formale nelle quali alcuni studiosi, in questi ultimi tempi, hanno voluto parzialmente riconoscere i paradigmi prosodici della terzina dantesca, la disadorna prosa biblica della *Judith* mutava radicalmente di segno, si faceva "altro" da sé, si metamorfosava in *opus poeticum maximum*, diventava il *Judite pisan* di cui parla, con lucida autocoscienza critica, il poeta spalatino nell'*explicit* della sua protasi, al verso 20 del I libro, augurandosi per il suo lavoro un ascolto divino: »[...] Da der u tvem dvori bude ti uslišan, / dokol izgovori od Judite pisan« ([...] che persino alla tua corte essa sia ascoltata / mentre pronuncia il poema di Giuditta).

Anche senza produrre la straordinaria trasposizione creatrice da genere a genere e da stile a stile, oltre che da lingua a lingua, realizzata dalla *Judita* nei confronti del libro di *Judith*, tradurre oggi Marulić in italiano significa pur sempre operare un trapianto del poema in una lingua completamente "altra" e dopo cinque secoli di storia letteraria. Una storia conclusasi con una tradizione novecentesca ostile alle forme chiuse del verso, diffidente nei confronti della rima, poco incline ai rifacimenti poetici dopo la stagione, non proprio breve, delle »belle« o »brutte infedeli«, che dalla cinquecentesca *Eneide* del Caro, con alterne vicende, sono andate imperversando sino a tutto l'Ottocento.

Semmai un canone traduttorio si è andato instaurando nella penisola nel corso del modernismo novecentesco, questo canone, forgiato dalla grande sperimentazione traduttoria degli anni Trenta, sembra dato dal tentativo di migliorare il testo di partenza aderendo totalmente a esso, semanticamente ricalcato per via di mimesi, ma trasponendone necessariamente l'onda ritmica su un registro di autonoma musicalità, mentre se ne abbandonano gli istituti metrici più marcati, rime o strofe che siano, sostituite da assonanze, consonanze e parallelismi di diversa natura, ben integrati nel *corpus* della lingua poetica impiegata.

È a questo canone che ho tentato di rifarmi nella resa della *Judita*, rinunciando alla ripresa dell'esatto numero di sillabe del verso maruliano, che male si conciliava con le istanze di fedeltà semantica da me assunte come *primum* (la poesia è altra cosa che far versi col compasso avvertiva già Madame de Staël nel 1816, criticando

gli esametri perfetti dell'Omero tedesco di Voss);<sup>4</sup> rinunciando altresì a ogni metrica trasposizione nel falso antico di forme italiane desuete e alla lingua d'altri tempi chiamata a riferirle.

Del resto, come ebbi già modo di osservare nel '96 in «Colloquia Maruliana» VI, introducendo la versione allora da me prodotta del primo libro del poeta spalatino,<sup>5</sup> quando anche oggi ci si volesse attenere a un canone traduttorio diverso, non moderno o post-moderno che sia, nel rifarne l'*epos*, verrebbero meno i modi del verso idonei a declinarlo: mancano alla tradizione italiana recente e meno recente equivalenti prosodici omogenei ai dodecasillabi doppiamente rimati con rimalmezzo preposti all'architettura testuale della *Judita*: inadeguati i doppi settenari monorimi o a rima baciata della tradizione didattica del Duecento, generi arcaici profondamente diversi da quello elaborato dal poeta spalatino, oggi del tutto improponibili; inadeguati i versi dell'epica eroica, romanza o sacra — terzina dantesca, ottava rima, endecasillabo sciolto —, basati sulla misura, aperta o chiusa, di undici sillabe, la più lunga della tradizione letteraria italiana e la più praticata, e tuttavia sin troppo breve per reggere il confronto con il metro maruliano; inadeguati i doppi senari rimati sul modello del *verso de arte mayor* spagnolo, deputati a ricorrere solo all'interno della tragedia romantica.

Affidare a tali misure le sorti del nuovo innesto, nonché determinare un anacronismo intollerabile per un lettore italiano di poesia, forzato a ricercare al di là dei metri codificati dalla tradizione del passato l'indice di poeticità di un testo, comporterebbe il riattingere alla prassi della «bella» o «brutta infedele», con un tale effetto di straniamento nei confronti del codice biblico inscritto nell'originale, da renderne percettibile il controcanto parodico. Ho mirato fin da subito ad escluderlo, perseguendo un'intonazione dimessa eppure solenne nella resa puntigliosamente fedele dell'originale piuttosto che puntare a una cantilena rimata che, togliendo aderenza al discorso dell'*auctor*, nulla sicuramente riuscirebbe a poetizzare.

Coniugando insieme le ragioni della necessaria reinvenzione delle forme con quelle della severa osservanza della lettera del testo, l'atto traduttorio configurandomi fin da subito alla stregua del moto ermeneutico di cui parla George Steiner di *After Babel*, ho aderito al dettato poetico di Marulić con una versione ritmica volutamente anisometrica, foriera tuttavia di una sequenza versale intrinsecamente compensata, tale da garantire il *continuum* della vibrazione melodica in un disegno di libera ma sorvegliata configurazione, in grado di restituire in ogni momento le dimensioni della parafrasi biblica e quella dello scarto operato nei suoi confronti sia in direzione della classicità greco-latina, sia in direzione della tradizione rinascimentale e romanza.

<sup>4</sup> Cfr. *De l'esprit des traductions*, tradotta in italiano da Pietro Giordani e pubblicata sul primo numero della «Biblioteca italiana» del gennaio 1816 con il titolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*. Cfr. *Discussioni e Polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, voll. 2, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1975.<sup>2</sup>

<sup>5</sup> L. B o r s e t t o, *Il primo libro della Judita in italiano. Problemi di traduzione poetica*, in *Colloquia Maruliana*, VI (1997), pp. 134-147.

Ciò che mi ha consentito di registrare le forme varie del *delectare* per via di *ornatus*, ottenute dal poeta spalatino lavorando sul piano della *descriptio* con notazioni temporali, similitudini, elencazioni, e sentenze, e i modi, a questi intrecciati, della trasformazione dell'episodio biblico in *fabula* narrativamente complessa, la costruzione della sequenza continua, ma distribuita in sei libri, l'alterno governo della diegesi e della mimesi.

In tal modo, quello che si è presentato all'inizio come un esperimento episodico e frammentario di traduzione, del tutto strumentale alla necessità di indagare sui modi di espressione di un poema sacro letterariamente e dottrinalmente impegnato, alle soglie del Cinquecento, nella costruzione di un'alternativa volgare alla tradizione dell'epica biblica latina, capace di interpretare degnamente le istanze e i fermenti di rinnovamento spirituale che attraversavano la cultura europea del tempo, si è in parte trasformato, è diventato un impegno pressoché esclusivo con il dettato del poeta, la ricerca del minimo differenziale possibile nella sua resa completa, la tensione a una mimesi al limite dell'identità, nella fiducia, certo sin troppo eccessiva, che per questa via sia possibile attingere a una lingua sovranazionale del classicismo in grado di declinare insieme italiano moderno e antico croato, rendendo virtualmente possibile ogni trasposizione.

Forte di questa fiducia, sostituito lo schema chiuso del dodecasillabo doppiamente rimato con rimalmezzo con uno schema aperto privo di rima, la cui ricorrenza non ho tuttavia inibito quando involontariamente si è presentata all'interno del fraseggio traduttorio («Le rime — afferma Montale — sono più noiose delle / dame di San Vincenzo: battono alla porta / e insistono. Respingerle è impossibile / e purchè stiano fuori si sopportano»),<sup>6</sup> ho tentato di riprodurne a livelli «altri» la salmodia, mirando alla realizzazione di versi liberi, all'interno dei quali ho proceduto a minime sostituzioni, sottrazioni o aggiunte sul piano semantico, o a spostamenti altrettanto minimi nell'organizzazione sintattica, variando l'*ordo verborum* attraverso inversioni semplici o complesse, tutte generalmente giocate all'interno del singolo verso, se non proprio del singolo emistichio, modificando la successione soggetto-predicato-complemento e il nesso sostantivo-aggettivo, mutando le forme espressive implicite in esplicite e viceversa, riducendo le perifrasi in lemma o svolgendo quest'ultimo in perifrasi, transitando dal verbo all'aggettivo, dall'avverbio all'epiteto corrispondente, privilegiando, laddove possibile, il termine evocativo e bene inserito nella tradizione poetica italiana, piuttosto che il semplice equivalente linguistico, riducendomi a un regime quanto mai parco di interventi di radicale reinterpretazione del testo.

Anche se il canonico endecasillabo ha fatto a più riprese capolino nella versione da me prodotta quando l'enunciato maruliano ha potuto riversarsi senza nulla togliere alla sua straordinaria concentrazione concettuale, essendo prerogativa del croato la sintesi estrema a fronte della marcata analiticità delle lingue romanze, il mio verso *standard* si è forzatamente configurato come un verso lungo oltre il limite endecasillabico sancito dalla tradizione poetica italiana.

---

<sup>6</sup> Cito da Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Oscar Mondadori, 1990 (Grandi Classici), p. 334.

Per questo, come nella metrica barbara inventata dal Carducci alla fine dell'Ottocento, o meglio, come nella versificazione di Pavese traduttore di Walt Whitman e di molti altri poeti traduttori del Novecento, ho generalmente accostato versi brevi di misura variata, di volta in volta settenari e quinari, settenari e ottonari, settenari e novenari, oppure senari e ottonari, senari e novenari, senari e decasillabi, o doppi senari, doppi settenari, doppi ottonari, tutti generalmente solcati da una sola cesura, solo in pochi casi sottoposti a formulazione trimembre.

Tali accostamenti non mi hanno certo consentito la vibrazione sonora costante della versificazione maruliana, mi hanno tuttavia assicurato una sostanziale unitarietà melodica pure nella infinita mobilità di accenti realizzata, ovvero il »ritmo« dal »monotono andare« di cui parla Montale nelle *Poesie disperse*.<sup>7</sup>

Impedendomi di volgermi indietro invocando rimici o strofici ritorni della sequenza su se stessa, il perseguimento della ritmica monotonia in un quadro del tutto ricostruito mi ha permesso non soltanto di simulare all'infinito le diverse modulazioni del dodecasillabo del poeta spalatino, l'irregolare alternanza di piedi dattilici e dattilico trocaici che lo connota, ma anche l'invarianza, per porzioni anche ampie di dettato, delle sue pause interne (nel mio caso prevalentemente settenarie):

Come già annotavo a commento della versione del primo libro, a questa ritmica simulazione ha concorso non poco il tentativo di ricondurre a un piano di simmetrie "altre" la chiarezza formale della sintassi poetica del poeta spalatino, modellata ora sulla versificazione classica (virgiliana in particolare) ora sulla biblica salmodia, con sequenze versali coordinate, pause semantiche e prosodiche tendenzialmente coincidenti ed elementari successioni logico-grammaticali.

Hanno avuto questo obiettivo alcuni raddoppiamenti di lemmi o sintagmi nei punti forti del verso e l'integrazione di enunciati ellittici, mentre il passaggio dall'aoristo al presente storico, dalla narrazione per asindeto a quella per polisindeto, laddove mi è imposto, ha obbedito invece alla necessità di mantenere sostenutezza e icasticità all'andamento della diegesi.

A conclusione della resa in italiano della *Judita*, alla cui realizzazione hanno contribuito non poco le note, gli emendamenti, gli incoraggiamenti dell'amico Bratislav Lučin, mi pare di poter ribadire quando fin da allora osservavo intorno alle prime prove da me compiute. Trapiantato nell'italiano impoetico del mio tempo, il testo maruliano, sia pure ai livelli minimi segnalati, ha potuto superare lo spessore fonetico dell'antico croato, filtrare nel mio verso senza residui, riversando in esso gli echi lontani di un'epica lontana e pure familiare, come suggerisce Walter Benjamin, rivelare, forse, tra le righe, le forme stesse della sua »traduzione virtuale«.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Ritmo*, Ivi, pp. 782-783.

<sup>8</sup> »[...] si richiede, da parte della traduzione, una fiducia [...] illimitata [...] così che in essa giungano a fondersi, senza tensione, letteralità e libertà [...] i grandi scritti devono contenere in una certa misura [...] fra le righe la loro traduzione virtuale« (cfr. *Il compito del traduttore*. Cito da W. B e n j a m i n, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi. Con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 1995; trad. it. di *Schriften*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1962; prima ed. it. »Saggi« 1962).

Se e quanto questa traduzione possa dirsi rivitalizzante solo una comunità di lettori ideali, possessori di entrambe le lingue, come lo era per Marulić il dedicatario della sua opera, potrebbe giudicare davvero. Colui che traduce deve arrestarsi al corpo a corpo col testo, facendo del suo dire il veicolo della parola del poeta. Ancorato alla nuova pronuncia, non gli resta che lavorare di cesello e di lima perché essa meglio intercetti i sensi e le armonie dell'originale producendo il miracolo della metamorfosi del diverso nel proprio. Per il resto non può che augurarsi di registrare in chi lo legge la sorpresa felice di Goethe quando in altra lingua, come afferma in *Ein Gleichnis*, intese la sua canzone.

*Luciana Borsetto*

PREVODITI MARULIĆA: O *JUDITI* NA TALIJANSKOME.  
DRUGA RAZMIŠLJANJA

U *Juditinoj* uvodnoj posveti Marko Marulić obznajući kako biblijsku priču kani prevesti za one koji ne znaju latinski, ističući svoju vjernost duhu biblijskoga teksta, ukrašenog nužnim retoričkim ukrasima, na način kako djeca na Silvestrovo domišljato spravljavaju svoje darove, očekujući za to pravednu nagradu. Kod prevođenja Marulićeva teksta, prvi mi je cilj bio ispitati modalitete pisanja vjerske poeme koja nastaje na pragu šesnaestoga stoljeća, a koja je književno i doktrinalno angažirana na izgradnji narodnojezične alternative epsko-biblijskoj tradiciji renesanse, i koja je sposobna dostojno interpretirati instancije i previranja duhovne obnove, što struji europskom kulturom toga vremena.

Nakana mi je bila slijediti izvornik verzijom koja bi bila u njegovoj službi, što je moguće vjernije oponašajući Marulićevo kazivanje, tako da se u svakom trenutku mogu rekonstruirati dimenzije parafraze biblijskog teksta kao i njegovih djelatnih odbacivanja, u smjeru klasične tradicije, posebno one vergilijevske, ili pak u smjeru modernog klasicističkog sustava koji u to vrijeme debitira na sceni. Tako prevoditi značilo bi ući u stilski laboratorij našega autora i verificirati, u svakom trenutku, njegovu vjernost poetici koja ga je inspirirala, njezinim modelima i kanonima. No, nisam prevodila običnog prevoditelja jednoga biblijskog teksta, nego sam prevodila pjesnika. Iz te perspektive, takav je prijevod, zbog vlastite naravi, morao voditi računa i o različitim razinama poetičnosti koje je tražio Marulić, prerađujući »veliki kodeks« *en poète*. No, posvemašnje odricanje od versifikacijskog sustava koji je Marulić bio ostvario, ne samo zbog nemogućnosti pronalaženja odgovarajućih metričkih formi unutar staroga ili pak modernoga talijanskog, nije značilo i potpuno odricanje od ritmičke punine i sintaktičke arhitekture njegovoga teksta. Zamijenivši zatvoreni sustav dvostruko rimovanih dvanesteraca jednom otvorenim, nerimovanim shemom - u kojoj, međutim, nisam pod svaku cijenu upriličavala pojavu rime, gdje se ona spontano pojavljivala unutar

prevodilačkog izričaja - psalmodiju sam pokušala reproducirati na »drugim« razinama, ostvarujući slobodni stih, kao zbir ritmički moduliranih dugih i kratkih stihova, različitih duljina, unutar kojih sam provela minimalne izmjene i dodatke na sematičkom planu, odnosno jednako tako minimalna izmještanja u sintaktičkoj organizaciji, dajući prednost, gdje je god to bilo moguće, evokativnim lemmama, već udomaćenim u talijanskoj pjesničkoj tradiciji, pred jednostavnim lingvističkim ekvivalentima. Ograničila sam se, dakle, na režim škrtih intervencija u smislu reinterpetacije ili reinvenije teksta.

Dvije godine nakon objave prijevoda prvih dvaju pjevanja, a u vrijeme kada se spremam završiti šesto, još mi se uvijek jednako potvrđuje to što sam već tada zapazila, stvarajući svoju verziju prijevoda: da se tekst splitskoga pjesnika, čak i na najmanjim označenim razinama, kada je jednom probijen starohrvatski fonetski zid, posve slobodno prelio u prozni talijanski jezik našega vremena, unoseći u njega daleke odjeke jedne »druge« a ipak tako bliske epike i otkrivajući, možda, među redcima, kako kaže Benjamin, same oblike svoga »virtualnog prijevoda«.